3 1761 05991484 6

ARCHIPENKO ALBUM

NB
237
A7D340
1921
c. 1
ROBARTS

55.—

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

from

the estate of

JULIE LANDMANN

TORSE

Abb. 1. TORSO

TORSO

ARCHIPENKO-ALBUM

Einführungen von
THEODOR DÄUBLER
und IWAN GOLL

Mit einer Dichtung von
BLAISE CENDRARS

Mit 33 Abbildungen

GUSTAV KIEPENHEUER VERLAG
POTSDAM 1921

1. BIS 3. TAUSEND

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1921
by Gustav Kiepenheuer Verlag • Potsdam

à Alexandre Archipenko

La tête

La guillotine est le chef-d'œuvre de l'art plastique
Son déclic
Crée le mouvement perpétuel
Tout le monde connait l'œuf de Christophe Colomb
Qui était un œuf plat-fixe l'œuf d'un inventeur
La sculpture d'Archipenko est le 1er œuf ovoïdal
Maintenu en équilibre intense
Comme une toupie immobile
Sur sa pointe animée
Vitesse
Il se dépouille
Des ondes multicolores
Des zones de couleurs
Et tourne dans la profondeur
Nu
Neuf
Total

Blaise Cendrars
Nice 1918

Heine sagt einmal, man habe beim Lesen des Nibelungenliedes den Eindruck, Türme gotischer Kathedralen schlügen darin aufeinander los. So monumental können menschliche Gestalten wirken! Es kommt in der bildenden Kunst wirklich auch nicht immer auf die Dimensionen an, um monumental zu sein. Die Miniaturen Jean Fouquets in Chantilly beweisen das besonders eindringlich. Infolge ihrer hieratischen Ruhe und selbstverständlichen Stilreinheit machen sie einen würdigeren und dabei erhabneren Eindruck, als ganze Karawanenzüge Freskomalerei, beispielsweise von Benozzo Gozzoli im Campo-Santo zu Pisa. Warum bleiben byzantinische Heiligenbilder so unnahbar? Weil sie meistens nichts erzählen, keine Reihenfolgen mit lauter Begebnissen, selbst beim Kreuzgange Christi, darstellen, sondern einfach die Tragik, daß es eine Welt gibt, offenbaren!

Bloß durch Vereinfachung kann niemals Monumentalität erreicht werden; dazu gehört vor allem die allgemein-menschliche, ehrwürdige Geste. Besser: das allen zugängliche, aber nur einmalige Erleben! Moderne Kunst ist nur selten monumental.

Sprechen wir nun gleich von der Bildhauerei!

Dem Wesen Barlachs entspricht es auf ganz natürliche Weise, von den impressionistischen Delikatessen unbeeinflußt zu bleiben. Trotzdem kann man ihn nicht einen monumentalen Bildhauer nennen: er ist sehr mitteilsam! Bloße Formsprache, die unberührbar durch Geschehnisse nur großzügig sein wird, kann ihm gar nicht in den Sinn kommen: sie läßt ihn kalt. Barlach leidet mit den Wesen: er will besonders ihre Würdigkeit in Kümmernis, des Menschen Demut und Gottergebenheit finden und darstellen.

Lehmbrucks Schöpfungen machen einen monumentalen Eindruck, wo der geniale Künstler in ihm bruchartig, ich wage zu sagen, ruinenhaft da ist. Aber auch Lehmbruck spürt in sich allerhand malerische Winkel auf; folglich kann er nur selten formknapp, was ihn zu einem Werk begeistert, vor die Sinne stellen. Auch ist er, als Lyriker, zu seelischen Bekenntnissen durch Kunst sehr geneigt; und sein Daumendruck zeigt sich noch, etwas vom Impressionismus her, merkwürdig nervös.

Und Alexander Archipenko? Er weiß wohl intuitiv, daß eine verstümmelte Statue monumentaler wirkt, als eine, die der Wirklichkeit zu sehr entspricht. Darum verdanken wir ja den Barbaren, die Kopf, Beine, Arme, nicht nur Nasen und Geschlechtsteile der griechischen Standbilder abhauten, allerhand: durch sie sind sogar Werke versüßlichender Hellenisten oft monumental bis zu uns gekommen! Dem großen Michelangelo, der sich einmal ungefähr folgendermaßen geäußert haben soll: „Man müßte fertiggestellte Bildwerke durch die Felsenklüfte von Carrara hinunterkollern lassen; was dann noch unten ankäme, wäre ein abgeschlossnes Kunstwerk!“ war also diese Fragestellung zur

Form bereits ganz bewußt aufgegangen. Seine spätern Schöpfungen schloß er ja auch impressionistisch-traumhaft zusammen. Auch im Werk Rodins tritt allerhand zufälligem Kleinzeug das gewollte Fragment, siegreich gestaltet, entgegen.

In keinem ganz jungen Künstler lebt der Zwang zur Form so ausdrücklich, wie in Archipenko: und der hat ihn, in einer überlieferungsarmen Zeit, zu höchst vereinfachten Gestalten führen müssen. Hier läßt sich wohl auf eine ferne Übereinstimmung mit den Bestrebungen von Adolf Loos in Wien für die Architektur weisen! Rein formell gesprochen, ist somit dieser russische Bildhauer ein Puritaner. Nun kommt aber das Unheimliche: er empfindet dabei sehr lebhaft erotisch! Da er niemals obszön ist, oder selbst nur unkeusch-verräterisch, gelingt es ihm sehr oft, uns, in seinen Werken, mit abstrakten Linienbezeichnungen zu beschenken, die durchaus liebesehnsüchtig, mit Liebe bestürmend, durch Liebe beschützend genannt werden müssen. Eine tatsächliche Neuheit! Also es kann gelingen, in einem Gebilde aus zwei fast rein abgelösten Formen mit soviel Seele auf uns einzuwirken?

Ich muß nochmals in ein anderes verwandtes Gebiet abschweifen: die Architektur als Selbstzweck, beinahe als Riesenskulptur. Gemeint sind die beiden schrägen, etwas gegeneinandergeneigten Türme Asinelli und Garesenda zu Bologna. Auch hier stehen ganz ungegliederte vierstirnige Steinmassen vor uns etwas erschreckt Staunenden. Sie scheinen, so ganz ohne Zierat, etwa wie kubische Riesenfernrohre, nach verschiednen Seiten in den Himmel aufgerichtet zu sein, um unerkundete Welten für den Menschen, schon durch ihre absonderliche Lage, in Erreichbarkeit zu bringen. Jedenfalls müssen sie, in ihrer asketisch schlanken Nacktheit, immer sehr verschiedenartige, höchst merkwürdige Gefühle in den durch die Winkelstraßen von Bologna Dahinschlendernden heraufbeschwören. Carducci erinnerte sich einmal, als er noch verbissner Republikaner war, daß sich dort unter den zwei schiefgestellten Recken dereinst ein Kaiser und der Papst getroffen hatten: „Wären sie doch damals eingestürzt!“ ist dabei sein nachtragendes Gefühl. Vor Dantes geistigem Auge tauchen die beiden Bologneser Ungeheuerlichkeiten, während er seine großen Pilgerreisen in andern Welten vollbringt, ebenfalls auf. Gewölk hängt aber in der göttlichen Dichtung sehr niedrig: die Steinkolosse ragen ins dahinfliehende Grau: unendliche Gebärden eines stillen irdischen Bekennertums durch die Fluchtzüge einer allgemein-gewohnten, aber immer wieder unheimlichen Bestürmung hindurch! Auch an Heines zu Anfang des Aufsatzes gesetzte Bemerkung wurde ich oft gemahnt, wenn ich diese felsigen Zwillinge aus Menschenhand ins Blau über der Emilia ragen sah. Aufeinander losschlagende Riesen sind es! Und vor Doppelgestaltungen Archipenkos fühlte ich mich andrerseits plötzlich, als ich sie zum ersten Male erblickte, nach Bologna unter die kubistischen Giganten versetzt. Makrokosmos und Mikrokosmos! fiel mir ein. Jener dort, kalt und ungeheuer wie Sternenbilder, in den Himmel gesteilt; dieser mir, aus des Russen liebevoller Hand, durchaus menschhaft dargereicht.

Es gibt von Archipenko einzelne weibähnliche Gebilde, voll von Fleischlichkeit und dennoch fast abstrakt erbracht, mit Gipflungen wie ein Vogelkopf oder etwas derartigem, die sehr brünstig wirken, aber immer eine rythmische Gebärde, bloß Auftakt (Riktus) bedeuten. Sie haben dann, wenn sie fleischlich wirken, meistens kein Gegenüber: da sie allein in die Senkrechte gerenkt sind, so bleibt für den Beschauer, wo sie stehen oder sich von ihren Sitzen erheben, Laszivität vermieden. Das stilistische Taktgefühl Archipenkos ist außerordentlich groß. Er vermag zum Beispiel Figuren ungemein leicht, ohne irgend-

wie seiltänzerisch zu werden, auf ihren Sockel zu setzen. Ein ganz durchgearbeiteter, dabei künstlich zusammengestellter Torso widerstrebt ihm: großgefaßt, aber zumeist in kleinem Format, gibt er bloß die Reize einer holden Weiblichkeit an; ganze Strecken zwischen solchen schöngebildeten Markierungspunkten bleiben dann abstrakt und geglättet.

Vollkommen schöne Menschen sind mehr als selten; aber er kann einzelne Gebilde mit so fein empfundenen Knien bedenken, wie kaum ein Grieche! Gleich unter diesen Knien ist die Statue abgeschnitten. Die Beine sind überlang und fast kühl emporgestreckt: sie vermitteln einen schicksalhaften Eindruck. Zart und deutlich zugleich ist der Kniff zum Schamdreieck in das Gebilde hineingesenkt: sehr leichte Wollustschatten umzittern die Pforte des Werdens. Bauch und Brustgewölbe wieder schlank und glatt! Ist höher die etwas gewölbte und behutsam durchgeführte Erhebung Achsel oder Brust? Jedenfalls ein voller Akzent! Hoch oben rein künstlerisch die Antwort auf die kleine Bauchung über des Weibes Lebensschwelle und tiefer unten auf das wundervolle Knie. Dieser Torso ist eines der wunderreichsten Werke moderner Bildhauerei.

Schon Medardo Rosso sagte: „Seht euch eine Skulptur nur von einer Seite auf ihren künstlerisch gewollten Höhepunkt hin an!“ Er impressionierte Gipflungen! Archipenkos Musik ist leichter, viel weiter. Ihm gelingt es, durch seine Kunstergebnisse verschiedenartige Beschenkungen des Schöpfers rythmisch aneinander zu fügen. Dieses Russen Kunst ist ganz vom Weibe beherrscht; es gibt von ihm fast kein Werk, das auf den Mann zurückzuführen wäre. Allerdings hat er auch einen „Helden“ geschaffen, aber seine meisten Heroisierungen überträgt er auf die Frau. Als heldenhaft begreift er die Hüften der Gebärerin. Durch Einkerbungen, wie sie zeitweise Ägypter schufen, erreicht er sehr bestimmten Ausdruck. Der Fuß kann fehlen: dadurch gewinnt das Monument; aus der Haltung der Beine spricht sich außerordentliches Vorwärtsmüssen aus. Eine Hand! sie ist zugleich Schild: sie diene zur Verteidigung, kann aber auch drohen und weiß sich zu brüsten. Also: eine Hand und zwei Brüste sind als Schild zusammengefaßt; dann, die zwei negativen Einsenkungen an brustesstatt können nur noch als abstrakte Hinüberführungen zum Kopf angesehen werden. Dieser (er fehlt) ist klein. Ein Paradoxon! Aber es ist doch so. Das Haupthaar, abstrakt als Behelmung aufgefaßt, gibt an, daß er (der Kopf) griechisches Maß nicht überschreiten würde. Große Kraft, Bewußtsein von Macht stecken im Arm der Heroine, und es handelt sich doch nur um eine Statuette!

Roberto Mellis Versuche, durch Einkerbungen (negative Valeurs) starke Schattenbezirkungen hervorzubringen, Umberto Boccionis barocke Darstellungen, voll ausgesprochener Dynamik, sind hier souverän zusammengefaßt und einfach zu einem Gebilde gebracht.

Archipenko ahmt keine Negerplastik nach: er kommt durch tiefstes Stilgefühl zu seinem plastischen Ergebnis: schon der Rythmus einer Gestalt sagt ihm unglaublich viel vom Weibe. Eines bestimmten Weibes! Bei Wilden drücken abstrakte Plastiken viel mehr das Weib überhaupt, oder das Weib des betreffenden Stammes aus. Hier handelt es sich um eine Trägerin zivilisierter Bewegungen: Kultur, fast Grazie, bekundet dieser Zusammenklang von weiblichen Regungen; bei ihm handelt es sich kaum mehr um Gliedmaßen, der Künstler hat eine besondre Person, ich möchte sagen, als Hieroglyphe zustande gebracht. Ist da nicht ein Zug der Seele ausgeprägt? Hoffart, Gekünsteltheit, Schamlosigkeit des Benehmens würde ich deuten! Zugleich aber Schamhaftigkeit der Natur, die einen Körper aufgebaut hat; Kleidung, Wunsch aufzufallen sind stark hervorgehoben. Was die Natur

geschaffen, weicht aus dem Plastischen zurück ins Zu-malende. Dabei auch Anmut im koketten Sich-geben der Inhaberin eines als prachtvoll angedeuteten Leibes. Der marschierende Soldat gibt einfach Rythmik — Kategorie — Skelett! Übrigens auch hier die Einschneckung spiralenhaft weiblich!

In vielen Fällen ist Archipenko geschraubt: man glaubt, eine Eiserne Jungfrau aufzumachen: Mechanismus wie beim Maler Metzinger. Nur noch gestreckter: wir stehen gradezu vor offnen Schränken. Schrank und Inhalt sind eines: man befindet sich also allerdings vor folgerichtigen Gebilden: Dingen Wenn man derartig hinter die Rythmik, in das Automatische eines Wesens zu blicken sich veranlaßt sieht, so kommt man plötzlich dazu, Türen zu öffnen, sie in den Angeln knarren zu lassen. Allzu mechanische Dinghaftigkeiten fangen dann bald an, eine solche Kunst, die ursprünglich gewiß gefühlsmäßig war, zu beschweren. Für einen Künstler scheint Archipenko in seiner letzten Entwicklung oft zu konsequent.

Weder er noch die Merzmaler ahmen Picasso nach, wo er Kunst durch harmonisches Zusammenfügen aller möglichen Gegenstände, aus verschiedenstem Material, zu erreichen sucht. Ähnliche Voreingenommenheiten bringen zu parallelen Zielen. Fanatisierung zur Abstraktion kann wohl schließlich zu nichts anderm führen. Archipenko malt seine, weil sonst zu toten, abstrakten Gebilde an: (wie es übrigens die frühern Griechen in ihrer Plastik bestimmt und in der Architektur überhaupt taten) also er baut seine Bildhauerei auf (Sculpto-peinture), oder er fügt auch viele seiner letzten Werke aus Holz und Metall, ein andermal aus Holz — Glas — Blech zusammen: er erfindet allerhand Verbindungen, die Kunsteindrücke hervorrufen können! Ähnlichen Entfaltungen anderer begabter Künstler kann ich nicht immer folgen, vielen überhaupt nicht gerecht werden. Nur muß ich eines sagen: ich bin überzeugt, daß sie durchaus echt, persönlich notwendig, nicht durch Nachahmungen, leichtfertiges Herübernehmen von Programmen eines Picasso, Metzinger oder alten Negers entstanden sind. Es handelt sich um nur allzu konsequente Ergebnisse einer ganz radikalen, abstrakten Kunst: innerster Widerwille, irgend etwas zu maskieren, ein romantischer Drang ganz echt zu sein, wird hier zu weit geführt haben. Um ein Experiment handelt es sich bestimmt: ob aber das dann alles noch Schöpfungen sind?

Man wird vielleicht sagen, die Grundlagen der modernen Kunst sind verfehlt. Darauf läßt sich aber antworten: die Revolution in der Kunst bleibt groß und wichtig, nur die einzelnen Künstler sind vielfach einseitig, neigen zur Mechanisierung. Das Schöpferische in uns hat aber mit Kausalketten nichts zu tun! Nietzsches Worte: „Nur wer sich wandelt, ist mit mir verwandt!“ werden zu hastig befolgt. Dadurch wird eine gesunde Kunstanschauung leicht ins Mechanische führen; wir sind durch dieses schnellste Tempo sehr gefährdet.

Eins aber bleibt unbedingt bestehen: Archipenko ist ein taktfester Künstler: die zentralste Gestalt in unsrer Plastik! Einige Wunderdinge hat er uns geschenkt; dann auch höchst eigentümliche Erwürflungen aus verschiedenem Material.

Seine Bemalungen sind da, um das Mechanistische aufzuheben: bei der Fassung in Holz von einem seiner Gesichte gelingt es ihm beispielsweise, den Hintergrund samtigblau zurücktreten zu lassen: durch solche behutsam-richtige Farbensetzung lebt aber, atmet überhaupt erst das Bildwerk. Eine „Kniende“ aus letzter Zeit kann, wenn man sie bloß auf Abbildung, ohne Tönung, vor sich hat, arg maschinenmäßig wirken: nichts davon als Tatsächlichkeit: so zart, so sicher versteht es Archipenko, Farbe aufzusetzen, hinzuhauchen, daß tausend Reize der Weiblichkeit gegeben bleiben!

Auch ein abstraktes Doppelporträt, farbig und zugleich (weil es Architektur ist) stark auf Beschattungen hin versucht, ist ihm gelungen: die Ähnlichkeit beim dargestellten Ehepaar meisterlichst erzielt! Beweglichkeiten der beiden Menschen sind stilistisch zum innigsten Stillverhalten gebracht. Rythmisierungen leiten von der Wirklichkeit ins Wahrhaftige hinüber. Eine besondre Leistung!

In der letzten Zeit kann Archipenko immer weniger auf Schattenwirkungen verzichten: er sieht das Relief auf reine Dreidimensionalität hin an; es soll bei ihm keine Perspektive vortäuschen. Diese ist ihm nicht gleichgültig, er verschmäht sie! Die Tatsache, daß es in einem Relief Schatten gibt, ist ihm einzig von Belang. Kahle, bloß bemalte Flächen sollen durch Schatteneinfall bereichert, lebendiger gestaltet werden.

Drei Russen sind für die jüngsten Ereignisse in unsrer umstürzlerichen Kunst höchst wichtig, sogar verantwortlich: Chagall, Kandinsky, Archipenko.

Theodor Däubler.

FEMMES-VASES Abb. 2. FRAUEN-VASEN WOMANN-VASES

Eine große Generation, mit großem Leid und großen Hoffnungen, kniend noch in Nacht und Kot, wartet auf den Tag neuer Erkenntnis, auf neuen Glauben und neues Symbol. Hinter uns versiegt eine Epoche, die am engen Individualerlebnis Interesse hatte, an dem „Temperament, durch das man die Welt sehn konnte". Seichte demokratische Epoche, die unter falschen sozialen Voraussetzungen den Völkern eine Zimmerluft-Freiheit und eine Warmwasser-Zivilisation schenkte. Zeit ohne Religion, ohne Symbole, ohne Stil. Das bürgerliche Zeitalter.

Aber seit 1910 schon wehte Revolutionswind. Und die Kriegssintflut hat alle Nebel und Schlämme weggeschwemmt. Dazu war sie gut.

Heute steht ein blutgeborener Mensch auf einem Berg vor einer Wüste und hat alle Dinge anzuordnen. Der Künstler hat neue Werte zu schaffen. Zu schöpfen.

Die Bedeutung heutiger Kunst liegt in ihrer Forderung: Stil!

Seit wie lange hatte die Welt keinen Stil mehr, außer dem Jugendstil. Das heißt, sie hatte keine Weltanschauung, kein religiöses Gefühl, sie genügte sich selbst (Impressionismus) und gab sich nicht die Mühe, Symbole zu bauen. Sie war ganz egoistisch, art-pour-artistisch, unschöpferisch.

Nun wurden neue Werte gefunden, neuer Glaube in der Kraft, in der Schnelligkeit, im gedrängteren Dasein. Dies Empfinden schafft sich einen eigenen Ausdruck. Dem Baum Adams und dem Stier der Assyrer gegenüber erhalten für uns das Flügelrad der Eisenbahnen und die Propeller der Aeroplane symbolhafte Bedeutung. Hier ist unser Stil zu suchen. In der schlangenhaft blinzelnden Kolbenstange. Im ewig mystischen Auge des grünen Leuchtturms. Das Sternensystem der Bahnhöfe, in dem die Lokomotiven ohne Kompaß kreuzen. Worte elektrisch in die Nacht gebrannt. Neue Grammatik, neues Alphabet des menschlischen Denkens. AEG, Rätsel an der Wand der Abende. MANOLI, irrsinniger Kreisel über den Brücken. Hieroglyphen Berlins und New-Yorks. Epigramme Gottes. Leben.

Von diesem Tempo lebt auch die Kunst. Zum Verständnis unserer Ästhetik gehören nicht mehr so sehr Schönheit und Reinheit, als Kraft und Geschwindigkeit. Neue Basis für alle Künste, vor allem aber für den Plastiker.

Für Alexander Archipenko.

Er ist Russe, in seinem Element traditionslos, und das ist sein Glück. Er ist durch nichts gehemmt und kann überall hin. Nicht wie der Franzose, der sich den Erben großer Jahrhunderte weiß, wodurch noch der kühnste Kubist zum Stamme der Klassiker gehört. Archipenko ward in die Kunst Zentraleuropas geschleudert, wie von fremdem Planeten ein rauchender Steinblock; und nicht erkaltend glüht er noch heut.

Das ist es, was ihn über alles Nationale hinaus zum Europäer machte.

Das ist es, was ihn all den Kollegen von Montparnasse so entfremdet: daß er, von geheimen Uralströmen geschwellt, von der inneren Gespanntheit der unerlösten Schneeebenen, in jedem seiner Werke wie ein Skythe nach dem Ur der Dinge schreit.

Nicht, daß er als Naiver und Primitiver sich darstellte: den unbehauenen Basalt seiner Seele beklopfte er mit allem, was große Kunst der Menschheit gebracht. Er hat alle Kunststile verarbeitet und sich einverleibt. Er übte sich in den reinen Linien griechischer Fülle, er ward groß in der Strenge buddhistischer Zucht und im Geheimnis der ägyptischen Sphinxe; er erlebte den schmerzlichen Rythmus christlicher Verzückung, die schöne Einfalt der Negergötter und zuletzt die geistige Geometrie der Kubisten. Alles ist in ihm: und dazu gesellte sich sein starkes Verwurzeltsein in dieser Zeit, aus der heraus er seinen Stil bildete.

Sein ganzes Schaffen bis heute zerfällt ungefähr in fünf Perioden, die eine immer tiefergehende Entwicklung darstellen. Er sucht den endgültigen plastischen Ausdruck für heute Erfühltes, und die hergebrachten Formeln genügen ihm alle nicht mehr. Daher ist des Künstlers ganzes Trachten oft zunächst mehr auf die Form als auf den Wert gerichtet, was ihn hingegen keineswegs hindert, endgültige Meisterwerke zu vollführen. Aber bei Archipenko muß man jeden Tag gewärtig sein, daß er heute Erreichtes morgen wieder preisgibt, um schon auf der Kurve ungeahnter Möglichkeiten neuen blendenden Aufflug zu nehmen.

Aber gleich in seinen Anfängen ist er original: er selber. Was man 1913 zum ersten mal in Berlin von ihm zu sehen bekam (Der Kuß, Der Rote Tanz, Zwei Körper), war ein weites Überholen aller herkömmlichen Plastik, war Explosion, Auf- und Abquellen von innen nach außen. Bald war es zentrifugale Flucht alles äußeren Seins, die Sammlung aller Gesten und Gefühle in einen geballten Kern. Bald wieder umgekehrt, waghalsiges Spiel mit den Extremitäten, kühn in den Raum geschleuderte Glieder, übermäßig gesteigerte Körper und Hälse (an die Lehmbruck denken machte). Das Meisterstück aus jener Zeit: „Der Gondolier“ (Abb. 5): fabelhafte Vertikale, die sich kaum auf eine Diagonale stützt, und im ganzen Gebilde fühlst du das schwebende Gleichgewicht, das aus dem Druck imaginärer Lagunen, als Geheimnis irdischer Urkraft in jedem Molekül der Gestalt vibriert. Nur ein Arm, ein Bein, Komplemente des einen Ruders: und dabei welche vollkommene Ruhe, die weiß, man wird landen.

Und wo liegt der Schwerpunkt des „Roten Tanzes“? Schweben ist es, die magische Parabel ins Unendliche. Diese Werke sind ein Glanzpunkt in der einzigen Periode, da Archipenko herkömmliche Plastik schuf: reiner Ton, Marmor, Bronze. Von nun ab versucht er die seltsamsten Techniken. Und es ist schon ein bedeutender Formwechsel vom „Kuß“* 1910 (Abb. 4) zum „Kuß“ 1913. Dort wie im „Bildnis der Frau Kameneff“** 1909 (Abb. 3) war es noch jugendliches Wiedererobern archaischer Formwelt, der leidenschaftliche Schwung und die verzückte Verquickung gemeinsamer Linien: assyrische Monumentalität. Reifer und eigener die „Frau mit Kind“, wo die Flächen schon, statt aus den Figuren selbst sich zu ergeben, konstruktiv vom Künstler komponiert sind. Und alles aus dieser Zeit wirkt heute seltsam „expressionistisch“, im allerweitesten Sinne des Wortes. Archipenko war der erste expressionistische Bildhauer (wenn nicht überhaupt der erste expressionistische Künstler). Jedenfalls hat die ganze folgende Generation in Deutschland vieles von ihm. Bald aber, wir werden es gleich sehen, schwenkte er vom Expressionismus schleunigst ab. Er ging zum Kubismus, dann zu sich selber. Dem Genie sind alle Methoden immer nur Etappen.

---

* Vom Künstler inzwischen vernichtet.

** Im Besitz des Folkwang-Museums in Hagen.

Archipenko hat für die Plastik dieselbe Bedeutung wie für die Malerei Picasso. Beide haben in ihren Anfängen spielend Werke schaffen können, die im Sinne hergebrachter Ästhetik als makellose, eminent wichtige Kunstwerke hätten gewertet werden müssen. Aber beiden war vorbestimmt, über sich hinaus nach neuen Elementen und Formeln zu suchen, wobei sie sich tausendfach den Hals brechen mußten. Doch sie siegten und wurden die Führer eines jetzt schon großen Jahrhunderts.

1913 wird entscheidend. Da entsteht „Pierrot-Carrousel" (Abb. 6), ursprünglich aus nacktem Holz, und erst ein paar Monate später mit grellreinen Farben (Streifen aus Schwarz, Rosa, Hellblau, Ocker) bemalt. Diese Figur ist ein Markstein. Das kubistische Element tritt in den Vordergrund. Sie entsteht in Archipenkos Geiste auf der Fête von St. Jacques, an einem Abend, da die Dutzende von Karussells mit Pferden, Schaukeln, Gondeln, Aeroplanen die Drehung der Welt imitieren. Und mittenzwischen der steife Mensch, der schwer bewegliche Pierrot in der Rotation der Lampen und Orgeln. Aus diesem Doppelgefühl heraus diese Mensch-Maschine „Pierrot-Carrousel", zu einem Kreislauf, zu einem Wesen dynamisch verquickt. Die Kollerette des Schalks ist gleichzeitig das Dach des Karussells, und sein Kopf leuchtet als Kugel. Der ganze Rumpf dreht sich wirbelnd nach oben, nach unten, die Beine sind Tanz und Tragebalken.

Der Weg ist gefunden. Die Maschine tritt ein in die Kunst.

Gelenke geölt. Blecherne Locken wie Orgelpfeifen. Der Hals als Röhre gedacht. Die Brüste elektrische Klingeln, und weiter: ineinandergeschobene Räder, Latten, Spitzen: alle Materie wird der Kunst würdig erachtet. Es ist der Wille zur reinsten, abstraktesten und doch auch materiellsten Urform.

Denn Archipenko sucht neues Erleben auch in der Materie selbst. Kann nicht ebenso Blech, Holz, Pappe in metaphysische Kunst gesteigert werden? Des Steins Rigidität und Schwerfälligkeit lähmt den Bildner moderner Geschwindigkeiten: dieser greift nun zu allen Metallen, mit Vorliebe aber zu denen, die durch eigene Leuchtkraft und Spiegelungen schon an sich zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten hinleiten. Gelbes und silbernes Blech, graues und grünes Kupfer, die ganze Farbenskala der Holzsorten und nicht zuletzt die Spiegel selbst lassen auf ungekannte Wechselwirkungen schließen.

So kommt Archipenko dazu, mit Reflexen zu arbeiten. Da geht das Objekt in gewissem Sinn aus sich heraus. Sein Einfluß auf die umgebende Welt wird wichtiger als sein effektives Sein. Das Ding, nicht mehr ein „an sich", sondern tätiger Teil an allem Leben. Das Kunstwerk, ein Individuum jetzt von gleichsam sozialer Bedeutung, aus seinem Ich heraus auf die Umgebung sich ausstrahlend.

Das „Damenporträt" (Abb. 9) und die „Dame vor dem Spiegel" sind waghalsige Versuche in dieser Technik, von denen das zweite übrigens vom Künstler selbst zerstört worden ist. In beiden spielt ein echter Wandspiegel, der hinter dem Kopf angebracht ist, eine bedeutsame Rolle, zumal vorzüglich der Reflex zu arbeiten hat. Instrumenthaft sind die einzelnen Körperteile aus Blech, Holz, Glas oder Papier angegliedert. Aber wie „fabriziert" die Figuren auch aussehen mögen: sie leben, schimmern, zucken nervös, wechseln bei jeder Bewegung, unstet, wie beunruhigte Wasser, oder aber wie: Frauenseelen. Ein innerer Rythmus strömt aus diesen Gebilden, die immer eine synthetische oder formkreatorische Lösung suchen. Hölzerne und blecherne Figuren leben wie „Golems", denen der Künstler seinen Odem eingehaucht hat.

Der in derselben Epoche entstandene „Médrano" (Abb. 8) indessen ist eine vollkommene künstlerische Realisation. Neben dem Frauenmotiv das Zirkusmotiv: die Steifheit

und Trauer und Unlogik der Tänzerin, einer Maschine, die allabendlich in endloser Variation den Geist ironisiert. In der Linienführung und Komposition vollendet wie der Gondolier der früheren Periode.

Archipenko hat die Gewohnheit, immer nur kurze Zeit in einer Technik zu verharren; aber er kommt auch oft später darauf wieder zurück. So schuf er 1920 nach langer Unterbrechung der vielstofflichen Methode „Eine Frau" (Abb. 27), die in der ersten Ausstellung der Section d'Or gezeigt wurde. Diese Figur aus leuchtendem Metall stand mitten im Saal und begann, als eines Nachmittags dort ein Konzert gegeben wurde, hoch über dem Gewoge der schwarzen Fräcke, weißen Gesichter und braunen Geigen aufmerksamer als der Kapellmeister selbst, jede Bewegung unter den Spielern und den Zuschauern in den Facetten und Wölbungen tausendfach zu beleben. Wie ein riesiger Diamant strahlte dies Zentralwerk jeden äußeren Schimmer regenbogenhaft variiert wieder zurück. Hier schien ein inneres Fenster der Welt geöffnet zu sein und die Begebnisse ungeahnter Horizonte hereinzulassen.

Diese Kunst war an jenem Tag wirklich Spiegel der Welt. Neu daran auch die Verwendung des Lichts. Alle bisherige Ton- oder Steinplastik war sklavisch der Richtung der Beleuchtungen untertan, die gewissermaßen erst selber die Figur modelten. Hier umgekehrt: modelt die Figur das Licht, springt mit ihm kapriziös herum und läßt sich von ihm bedienen. Ein Lichtspringbrunnen.

Und gleichzeitig offenbaren die Versuche Archipenkos schon eine neue Ästhetik, deren Quellen nicht die Schönheit und die Reinheit sind, sondern die modernen Empfindungen von Kraft und Bewegung. Das griechisch kontemplative Göttergefühl ersetzt dem Aviatiker von heute ein eleganter Gleitflug. Im Sleeping-Car erleben wir die rauschenden Sternennächte. Unsere Seele hat eine andere Geschwindigkeit; unseren Gelenken eignet eine andere Bewegung: die maschinelle.

Archipenko ist der erste in der Kunst, der sich dieser Gefühle bewußt wird. Und primitiv, ohne zu feilschen, gebraucht er sie in seinen Werken, mutig, ohne zu fragen, was eventuell die Herren der Tradition dazu sagen werden. Er handelt vielleicht barbarisch und erschreckt die meisten. Er schreit bei jeder neuen Erkenntnis wie ein Indianer seine Freude heraus. Wie jener gibt er schweres Gold: seine ganze Formbegabung, sein rythmisches Gefühl, die längst eroberte Reinheit dahin für die unbekannte Maschinenpuppe. Und macht sich eine Göttin daraus.

Doch bald ist auch ihr Geheimnis durchforscht, das Innerste ausgeholt, der Schlag des Kolbenpulses bekannt — da, in einem looping the loop, reißt der Künstler sein Temperament in eine andere Windrichtung. Müde der Erde, des Tons, des Blechs, tastet er nach seelischerem Ausdruck, und siehe da, es fällt ihm ein: Atmosphäre zu bildhauen, Luft zu kneten, Löcher zu formen.

Man muß das natürlich bildlich auffassen.

Es zieht ihn zu immer intensiverer Ausprägung des Seins. Archipenko hat nie Naturrealismen imitiert. Von seinen frühesten Anfängen an sich an fremder Götterkunst haltend, wollte er schöpferisches Leben bilden. Deshalb ist ihm auch die Individualität des Vorbilds nebensächlich. Die indische Kunst kennt nur Buddhas, die mittelalterliche nur das Antlitz Christi: im gleichen Sinne ist für Archipenko das Frauenbildnis ein Urtyp der Formen. Und er kehrt zu den kleinen Statuetten zurück. Unter diesen gibt es wahre Göttinnen.

Denen von Tanagra oder des Pantheons vergleichbar der „Weibliche Torso“ (Abb. 1): Emanation des tiefsten Schönheitswillens, diese kosmische Frau, dieser Drang unwirklicher Schenkel ins Metaphysische, ganz entfleischlicht, und dazu eine jupiterhafte Erotik, der die halbe Rundung einer unvergleichlichen Brust genügt. Kniee rührend unausgesprochen ans All sich lehnend. In anderen Statuetten das schmerzliche Wissen um die Erde: Verlassenheiten, Frauenleiber zerrissen, schwer von unbewußten Geburten.

Dann plötzlich die Umstülpung aller Formen. Eigentlich nur reine Mollvariationen, die indes das zweite Profil des Künstlers sehen lassen. Die Körperglieder werden wie ein Handschuh umgedreht, das Innere nach außen. (Siehe die fünf Abb. 12, 13, 14, 15, 17.) Der Mensch zerreißt sich, entleibt sich, um Gottes Technik besser zu erforschen. Archipenko ist der erste, der zu diesem scheinbaren Selbstmord der Plastik den Mut hat.

Eine tiefe Philosophie spricht aus diesen Gebilden. Jedwedes Ding ist auch in seinem Gegenteil da. Das Sein im Nichtsein. Die Fülle durch die Leere ausgesprochen. Das Konkave ist notwendig auch irgendwo konvex. Archipenko zaubert uns das schönste Gefühl einer Frauenbrust vor, indem er sie — wegläßt: er schneidet sie aus seiner Figur heraus, er stößt ein Loch durch den Leib der Statue, und siehe da, sie lebt in gesteigertem Maße vor uns auf. Zweifelsohne sind alle Frauen von Archipenko „schön“! Es ist unmöglich, daran zu zweifeln. Und es ist so sicher, daß der Künstler sich für berechtigt hält, ihnen das Gesicht einfach herauszuschneiden, so daß nur noch die Kopfform und wallendes Haar zurückbleibt. Notabene: intensiver könnte uns die Empfindung einer großen Göttin niemals suggeriert werden. Der Erotiker kommt auf seine Kosten, weil im Wunsch, nicht in der Realität der seltenste Genuß liegt. Aber der emporgeschwungene Arm der „Stehenden Frau“ (Abb. 13) und ihre Doppellocke genügen für unsere Schönheitsvision.

Diese „Lochplastik“ Archipenkos ist sein Kolumbusei. Die Form wird Fleisch, statt bisher umgekehrt. Das Spiel der Kontraste, die Majestät der Synthese sind dabei eine natürliche Daseinsbedingung der Figuren, da diese, und nicht etwa die „Ähnlichkeit“ oder sonst ein Äußerliches den Anblick des Kunstwerkes bestimmen (Abb. 22, 23, 24, 25). Hier ist seit langem, vielleicht im modernen Europa zum erstenmal, ätherische, göttliche Symbolkunst geschaffen. Stil. Und insofern Führerschaft. Ausschaltung alles Zufällig-Individuellen. Verleugnung alles Momentanen. Keine Gesichtszüge. Keine Namen. Gott ist angesichtslos, die Ewigkeit namenlos. Die Figuren Archipenkos sind in höherem Sinne zeitlos. Sie sind ein Wunder in dieser gottverlassenen Zeit.

Die Erfindung Archipenkos, die Wirkung eines Dinges durch seine Abwesenheit zu unterstreichen, kann noch Unerahntes ermöglichen. Die Materie wird unwichtig. Der Künstler erschafft etwas. Die Kunst überholt alle X- und Dia-Strahlen: sie holt etwas aus dem Nichts.

Fast jede Statuette ist eine neue Linienkonstellation. Wie Schneeflocken, eine der anderen fremd, aber alle gewiß einem höheren, inneren Geometriegesetz untertan.

Jede andere Epoche hätte, um die Nacktheit und Tiefe des Seins darzustellen, zur ärmlichsten und dümmsten Form gegriffen: z. B. zum menschlichen Skelett, der schlimmsten Materialisation. Archipenko gab einer Abstraktion greifbare Form: aus Wölbungen und Tiefen, aus den Kontrasten von Kugel und Dreieck, aus wahrhaft kunsttechnischen Gebilden heraus.

Jede Figur drängt im Grunde zur letzten Wahrheit und zur schleierlosesten Einfachheit. Also zur Typisierung. Also zum „Stil“.

Eine andere Art Archipenkos, Allerletztem Ausdruck zu geben, ist die oftmalige Wiederholung einer Form. Die Rundung eines Kopfes, der zwar in seiner Gegenständlichkeit vielleicht nur halb und unvollkommen dargestellt ist, kehrt dafür in Variationen zwei- und dreimal wieder, wie aus der Skulptomalerei „Frau im Sessel" (Abb. 16) oder fast klassischen michelangelesken Zeichnungen (Abb. 18, 19) klar hervorgeht. Die Kontur vibriert absichtlich in mehreren Strichungen nach.

Aber mögen wir in Archipenkos Werk noch so viel Definitives, endgültig und für ewig Ausgesprochenes, ja ein gutes Quantum Meisterwerke sehen: er allein gibt sich mit dem Erreichten noch längst nicht zufrieden. Noch wühlt im kaum Dreiunddreißigjährigen eine Jugend und ein Drang, die ihm Titanenkräfte noch auf lange zugutschreibt. Und unsere Zeit wird sie zu nutzen wissen.

In seiner neuesten Periode hat er der Plastik schon wieder eine verdeckte Möglichkeit gezeigt: der Lichtwirkung durch die Farbe nachzuhelfen. Alles, sagt er, im Raum ist irgendwie gefärbt. Mit welchem Argument versteifen sich seit Jahrhunderten (denn früher war's nicht so) die Bildhauer, nur nackten Stein zu hauen, und vor dessen Bemalung dermaßen zurückzuscheuen? Dies zu widerlegen, erfand Archipenko seine Skulpto-Malerei.

Zu deren Verwirklichung hat er sich eine ganz eigene Technik ersonnen. In früheren Perioden schon (1913) hat er seine Holzfiguren („Pierrot-Carrousel" und „Roter Tanz") angestrichen. Hier aber soll auf der Malerei der Hauptakzent liegen. Die einzelnen Teile der Figur werden reliefartig auf eine Holztafel geklebt, und später wird das Ganze wie eine Leinwand bemalt. Der erste Anblick erinnert stark an kubistische Malerei. Aber im Grunde ist es vielmehr eine Überwindung derselben.

Insofern: der Kubist malt nur zweidimensionale Werke und behauptet mit Recht, die von seinem Vorgänger immer angewandte „Perspektive" sei ein Betrug (un trompe-l'œil). Aber er führt die dritte Dimension durch eine Hineinkomponierung der verschiedenen Flächen nebeneinander doch wieder als Selbstbetrug ein. Archipenko hält das Ei des Kolumbus in der Hand. Er als Plastiker formt die Gegenständlichkeit der Dinge handgreiflich durch das Relief, und gibt diesem dann die gewünschte Lokalfarbe. Eine echtere dritte Dimension ist nicht zu denken. Die Reliefs regeln von selbst das Spiel der Schatten, was auf glatter Leinwand nie erreicht werden konnte (höchstens durch Hineinkleben gewisser Gegenstände en nature). Diese Verquickung von Plastik und Malerei eröffnet zudem ein ungeheures Emanzipationsfeld. Die Farben folgen ausschließlich den Schwingungen der Form, den Bedingungen des Ganzen und sind vom natürlichen Objekt, das dem Gebilde Vorwand war, vollkommen losgelöst und selbständig. Und so erreichen gewisse Skulptomalereien durch das Zusammenarbeiten der rythmischen Linien, der hell oder dunkel bemalten Flächen einen durch keine andere Technik zu erzielenden Reiz.

Und was wird Archipenko morgen erfinden? In seinem kargen Atelier von Montparnasse arbeitet er Tag und Nacht, ein Asket, den keine Lockung der Außenwelt mehr von der Arbeit lösen kann. Ein Schweigsamer. In Gletscherstille Vereinsamter. Aber wie ein Gletscher scheint er nur auf die Tuba des Frühlings zu warten, auf das Rauschen aus dem Tal: und mit enormem Ruck wird sich seine massive Kraft vom Felsen loslösen und über das erwartungsvolle Europatal ergießen. Vergessen wir nie, daß Archipenko Russe ist und daß seine Nation, die jüngste und tathafteste der Welt, Riesen braucht, um der ganzen Monumentalität ihres Genius Ausdruck und Form zu geben.

Iwan Goll.

(Folkwang - Museum, Hagen)

PORTRAIT DE Mme KAMENEFF Abb. 3. PORTRÄT DER FRAU KAMENEFF. 1909 PORTRAIT OF Mme KAMENEFF

(Vom Künstler vernichtet)

LE BAISER

Abb. 4. DER KUSS. 1910

THE KISS

LE GONDOLIER Abb. 5. DER GONDOLIER. 1914 THE GONDOLIER

Abb. 6. PIERROT-KARUSSEL. 1913 (Privatsammlung)
BEMALTE SKULPTUR.

PIERROT-CARROUSEL PIERROT-CAROUSAL

Abb. 7. FRAU MIT DEM FÄCHER. 1913 (Privatsammlung)
SKULPTOMALEREI, HOLZ, GLAS UND METALL
FEMME À L'ÉVENTAIL WOMAN WITH THE FAN

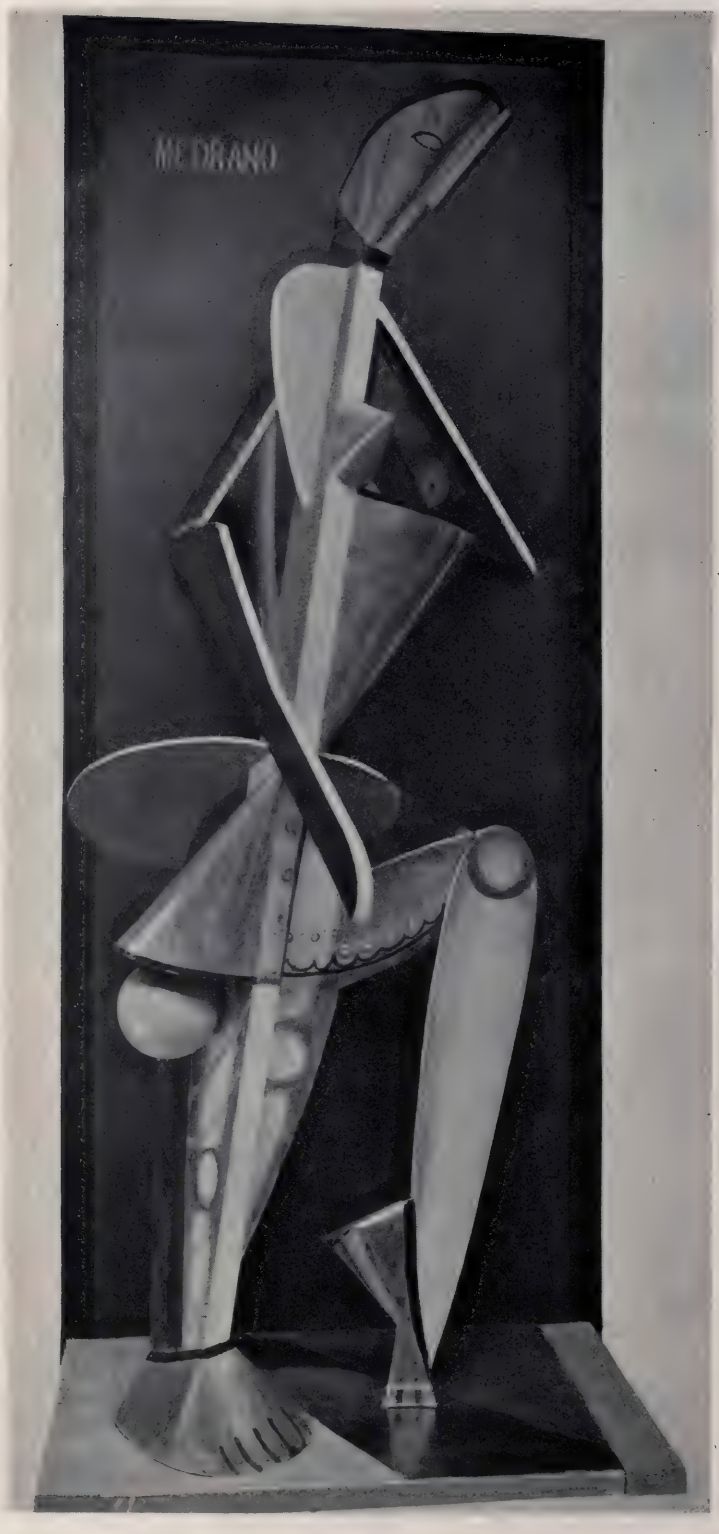

Abb. 8. TÄNZERIN MEDRANO. 1914 (Privatsammlung)
SKULPTUR AUS HOLZ, GLAS UND METALL
DANSEUSE DU MÉDRANO THE DANCER MEDRANO

UN PORTRAIT

Abb. 9. DAMENPORTRÄT. 1914
SKULPTUR AUS HOLZ, GLAS UND METALL

PORTRAIT OF A LADY

ACTE DE FEMME

Abb. 10. WEIBLICHER AKT

(Slg. Bienert, Dresden)
NUDE

(Slg. H. von Garvens-Garvensburg, Hannover)

L'HÉROS — Abb. 11. DER HEROS — THE HERO

FEMME SE COIFFANT

Abb. 12. SICH KÄMMENDE FRAU WOMAN COMBING HER HAIR
TERRAKOTTA

FEMME DEBOUT

Abb. 13. STEHENDE FRAU
TERRAKOTTA

WOMAN STANDING

Abb. 14. GEHENDE FRAU. 1910 (Privatsammlung)
FEMME MARCHANTE TERRAKOTTA WOMAN WALKING

FEMME DEBOUT Abb. 15. STEHENDE FRAU. 1920 WOMAN STANDING

FEMME DANS LE FAUTEUIL

Abb. 16. FRAU IM SESSEL. 1916
SKULPTOMALEREI

WOMAN IN AN ARMCHAIR

FEMME ASSISE Abb. 17. SITZENDE FRAU. 1920 WOMAN SITTING DOWN

DESSIN

Abb. 18. ZEICHNUNG

Abb. 19. ZEICHNUNG

DRAWING

(Sig. Bienert, Dresden)

DESSIN Abb. 20. ZEICHNUNG DRAWING

DESSIN Abb. 21. ZEICHNUNG DRAWING

Abb. 22. STATUETTE. 1916 (Privatsammlung)

STATUETTE TERRAKOTTA STATUET

Abb. 23. STATUETTE. 1916 (Privatsammlung)

STATUETTE TERRAKOTTA STATUET

Abb. 24. STATUETTE. 1916 (Privatsammlung)
TERRAKOTTA, KOLORIERT

STATUETTE STATUET

Abb. 25. STATUETTE. 1917, TERRAKOTTA

STATUETTE

STATUET

(Privatsammlung)

SOLDAT QUI MARCHE — Abb. 26. MARSCHIERENDER SOLDAT. 1917 — SOLDIER ON THE MARCH

Abb. 27. EINE FRAU. 1920 (Privatsammlung)
UNE FEMME SKULPTOMALEREI, HOLZ UND METALL A WOMAN

BAIGNEUSE

Abb. 28. BADENDE. 1915
SKULPTOMALEREI

WOMAN BATHING

Abb. 29. STILLEBEN. 1916
SKULPTOMALEREI

NATURE MORTE

STILL LIFE

Abb. 30. KARAFFE MIT TRINKGLAS AUF EINEM TISCH. 1920
SKULPTOMALEREI, HOLZ UND PAPIERMACHÉ
CARAFFE ET VERRE SUR UNE TABLE WATER-JUG AND TUMBLER ON A TABLE

FEMME

Abb. 31. FRAU. 1920
SKULPTOMALEREI, HOLZ UND PAPIERMACHE

WOMAN

FEMME ASSISE Abb. 32. SITZENDE FRAU. 1920 WOMAN SITTING DOWN

Abb. 33. STILLEBEN. 1920
NATURE MORTE — SKULPTOMALEREI, HOLZ UND PAPIERMACHÉ — STILL LIFE

A. WOHLFELD, MAGDEBURG

DIE KUNST DER GEGENWART

NEUE KUNST IN RUSSLAND 1914—1919

Von Konstantin Umanskij

Vorwort von Dr. Leopold Zahn. Mit 54 Abbildungen

Geb. 50.— M.

DIE WELT ALS VORSTELLUNG

Von Paul Westheim

Ein Weg zur Kunstanschauung. Mit 82 Abbildungen

Geb. 48.— M.

WILHELM LEHMBRUCK

Von Paul Westheim

Das Werk Lehmbrucks in 84 Abbildungen mit einem Porträt Lehmbrucks von Ludwig Meidner

Geb. 58.— M.

OSKAR KOKOSCHKA

Von Paul Westheim

Eine Monographie mit 62 meist ganzseitigen Bildtafeln

Geb. 38.— M.

PAUL KLEE

Von Leopold Zahn

Eine Monographie mit 68 Abbildungen

Geb. 70.— M.

DIE KUNST MARC CHAGALLS

Von A. Efross und J. Tugendhold

Mit 63 Abbildungen

Geb. ca. 70.— M.

JAMES ENSOR

Von Paul Colin

Eine Monographie mit 74 Abbildungen

Geb. 60.— M.

DAS HOLZSCHNITTBUCH

Von Paul Westheim

Eine künstlerische Betrachtung der gesamten Holzschnittkunst mit ca. 150 Abbildungen

Geb. 95.— M.

PAUL GAUGUIN

Briefe an George Daniel de Monfreid

Mit einer Einleitung von Victor Segalen und 16 Abbildungen — Übertragen von Hans Jacob

In Ganzleinen 80.— M. In Halbleder 120.— M.

DAS KUNSTBLATT

Herausgegeben von Paul Westheim

Die führende Zeitschrift der jungen Kunstgeneration. V. Jahrgang

Das Einzelheft 9.— M. Vierteljährlich 24.— M.

GUSTAV KIEPENHEUER VERLAG, POTSDAM